

Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler

## Umspringbilder

### Zum Romanwerk Thomas Bernhards<sup>1</sup>

#### 1.

Eine neue Stimme war vernehmbar geworden – so lautete nach der Veröffentlichung des Romans *Frost* im Jahre 1963 geradezu unisono nicht nur die Reaktion der professionellen Literaturkritik, sondern auch einer großen Leserschaft. Auch die anderen acht Bücher Bernhards, die unter dem Etikett Roman rubriziert werden, wurden auf eine ähnlich intensive, wenngleich von Fall zu Fall verschiedene Weise wahrgenommen. Auch wenn man sehr bald feststellte, daß Bernhard immer dieselben Themen mit Variationen abhandle und man sich an die Stilkonstanten in seinem Werk gewöhnt hatte, so wirkte jedes dieser Bücher aufs neue verstörend. Zwar beeilte sich die Kritik meistens mit der Feststellung, daß der neue Bernhard doch auch der alte sei, aber es gab in jedem einzelnen Werk doch immer ein Moment, das in besonderem Maße Aufmerksamkeit beanspruchte, zumal es meist ein Ferment enthielt, das einen kleineren oder größeren Literaturskandal beförderte.

Die Wirkung Bernhards ging zunächst vor allem von seinen ersten drei Romanen, nämlich *Frost*, *Verstörung* (1967) und *Das Kalkwerk* (1970) aus, ab 1975 waren es vor allem die fünf autobiographischen Erzählungen, die ins Zentrum des Publikumsinteresses rückten; in den letzten Lebensjahren des Autors fanden vor allem auch die Theaterstücke die gebührende Aufmerksamkeit, wobei als Höhepunkt zweifelsohne die Aufführung von *Heldenplatz* (1988) gelten muß. Die erste autobiographische Erzählung, *Die Ursache*, erschien 1975 und absorbierte zu ungunsten des im gleichen Jahr erschienenen Romans *Korrektur* die Leserinteressen. Doch schon *Beton* (1982) und *Der Untergeher* (1983) machten der Kritik bewußt, daß der Autor Bernhard bei den größeren epischen Gebilden neue Wege zu gehen begonnen hatte: Hier lagen im Vergleich zu den früheren Romanen in ihrem Aufbau streng und konsequent auf eine finale Pointe komponierte

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist ein Ausschnitt aus dem Nachwort zum Suhrkamp Quarto-Band *Thomas Bernhard: Die Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 1769-1840, der erstmals alle neun Romane Bernhards in einem Band versammelt. Ausgewählt wurden die Einleitung und die Abschnitte zum Durchbruchroman *Frost* sowie zu den letzten beiden Romanen *Alte Meister* und *Auslöschung*. *Frost* erschien als erster Band der Werkausgabe 2003, *Alte Meister* war der letzte von uns gemeinsam betreute Band, fertiggestellt zwei Wochen vor Wendelin Schmidt-Denglers völlig unerwartetem und viel zu frühem Tod im September 2008. – Martin Huber



Gebilde vor. Mit *Holzfällen* (1984), das eilfertig als Schlüsseltext gelesen wurde und sogar die Gerichte beschäftigte, ist untrennbar der größte Literaturskandal der Alpenrepublik nach 1945 verbunden. In einem geringeren Ausmaß sorgten noch *Alte Meister* (1985) und *Auslöschung* (1986) für ein Nachbeben, zumal darin sehr konkret auf die Zustände in Österreich Bezug genommen wurde. Die Wirkung Bernhards ist im Laufe der Jahre zu einer immer stärkeren Qualität der Werke selbst geworden, ein zum Teil bedenklicher Befund, da so die Aufmerksamkeit immer weniger den Texten selbst galt, sondern eher dem, was um diese herum sich ereignete.

Die mediale Präsenz Bernhards – am besten wahrnehmbar in den von ihm mit souveränem Witz gestalteten Interviews – diente so weniger seinem Werk als der Konturierung einer singulären Autorfigur, die sich der Öffentlichkeit um so nachhaltiger insinuierte, je mehr sie sich ostentativ ihr entzog. Gerade der Gestus des auf seine Individualität und Besonderheitsidentität pochenden Autors, der ungestört sein wollte und sich dem Publikum verweigerte, machte ihn für dieses so attraktiv. Bernhard buhlte nicht um die Gunst seiner Leserinnen und Leser, ganz im Gegenteil, denn von den Pauschalvorwürfen, mit denen er seine Zeitgenossen bedachte, konnte, ja mußte sich jeder betroffen fühlen, und manche reagierten auch verärgert und ablehnend, während andere wiederum betonten, daß diese radikale Sprache und die damit verbundene Übertreibung notwendig sei, um die Wirklichkeit zur Kenntlichkeit zu entstellen. Bernhard gelang es mit seinem Werk und mit seiner Person, die Grenzen des engen Bezirks zu überschreiten, innerhalb dessen Literatur diskutiert wird. Er war – nicht zuletzt auf Grund seiner Romane – zu einer öffentlichen Figur geworden, die Wesentliches zur menschlichen Befindlichkeit zu sagen hatte.

Die Wirkung Bernhards blieb nicht nur auf Österreich, das immer wieder das Ziel seiner Invektiven ist, oder nur auf den deutschen Sprachraum beschränkt. Mit dem, was er über Österreich sagte, schien er auch die Zustände in anderen Ländern zu treffen. In den romanischen Ländern wie Italien, Spanien und vor allem Frankreich wurde er bald übersetzt und auf vielen Bühnen gespielt. Führende Kritiker, Übersetzer, Regisseure und Schauspieler haben sich weltweit um sein Werk bemüht, und das gilt selbst für solche Länder wie die USA, wo die Rezeption nur sehr zögerlich anläuft. Dieser Erfolg wird wesentlich der Qualität der Texte verdankt; für ihn bedurfte es der Autorfigur nicht.

Es ist daher angebracht, eben das, was die Unverwechselbarkeit Bernhards ausmacht, aufs neue zu überdenken, zumal sich diese Texte trotz aller Veränderungen gerade nach dem Todesjahr Bernhards 1989 immer noch in ihrer Energie als unverbraucht erweisen und sich keinesfalls mit der Behauptung erledigen lassen, sie wären nur aus dem historischen Kontext der sechziger, siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erklärbar. Es scheint im Gegenteil vielmehr so zu sein, daß vieles daran erst



heute in seiner Brisanz so richtig faßbar wird und die Texte immer noch Impulse weit über die Grenzen der fachwissenschaftlichen Diskussion hinaus liefern.

Es war zunächst die Sprache Bernhards, die die Leserschaft am meisten anzog. Die subtile Kunst der Wiederholung von Wortfolgen mit geringfügigen aber signifikanten Variationen, die immer dann auftreten, wenn die Perseveration zu aufdringlich wird, die Neigung, alles mit Ausdrücken der Totalität und Ausschließlichkeit zu bedenken und so die Extremzustände zu kennzeichnen, in denen sich das Personal der Romane befindet, die markanten Antithesen, denen dieses Personal ausgesetzt ist und die kein Entkommen zulassen, die endlosen Perioden, die von einem eigenwilligen, aber erkennbaren Prosarhythmus getragen werden, die Lust, lange und daher oft außerordentlich komische Komposita zu bilden – das sind einige der Merkmale, an denen man einen Text sofort als einen Bernhards erkennt. Doch mit der Verwendung dieser Stilmittel ist es nicht getan, wie die Texte zahlreicher Nachahmer und Parodisten beweisen, wobei jene in seltenen Fällen Bernhards Eigenheiten produktiv einzusetzen oder zu entwickeln verstehen und diese über den platten Scherz kaum hinauskommen.

Auch die Themen konnten fesseln, mochten sie in unterschiedlicher Anordnung auch immer wieder dieselben sein: Tod und Krankheit, Untergang und Einsamkeit, Natur und Wissenschaft, Familie und Verbrechen, und dies alles in einem österreichischen Szenario, in den frühen Romanen ist es die sogenannte Provinz, also Orte in den Bundesländern Salzburg, der Steiermark oder Oberösterreich, in den späten ist es dann meist Wien oder das Ausland, z.B. Rom, im Kontrast zu österreichischen Herkunftsorten. Die Hauptfiguren – sie sind allesamt männlich – bereden diese Themen durchgehend; es sind endlose Monologe, in denen jeder Handlungsfortschritt stillgelegt wird. Die Figuren verhalten sich ambivalent zu ihrer Einsamkeit, sie beklagen sie, zugleich aber wissen sie, daß für sie das Leben nur in dieser Einsamkeit möglich ist. Das emphatische Bekenntnis zu dieser schmerzhaft erlebten Isolation ist nahezu allen Texten Bernhards gemeinsam; jede Zuwendung zu den anderen würde einen faulen Kompromiss bedeuten. Daß diese einsamen und zutiefst problematischen Figuren doch ein verlockendes Identifikationsangebot für die Leser darstellen, dessen Vielschichtigkeit kaum von den vielen vermeintlich positiven Helden mit Vorbildwirkung erreicht wird, sei zumindest als eine Hypothese vorgebracht. Gerade indem sich Bernhard naiven didaktischen Ambitionen verweigert, vermag er zu überzeugen. Die Helden – meist Wissenschaftler oder Künstler – gehen ihrer Profession auf eigene Faust nach; sie waren vielleicht einmal in einer Institution verankert, nun sind sie ganz auf sich angewiesen und zelebrieren geradezu ihr Scheitern in gewaltigen Satzkaskaden. Die Studien werden nicht vollendet, die Bilder übermalt, die Virtuosität des einen Künstlers hat den anderen mit seinen zaghaften Versuchen vernichtet. So ist es im *Untergeher* um den Pianisten Wertheimer bestellt, der Glenn Gould spielen hört und um die Vergeblichkeit seiner Bemühungen weiß. Ist



ein Werk vollendet, so bedeutet dies – wie der von Roithamer in *Korrektur* konstruierte Wohnkegel – den Tod seines Schöpfers. Es ist ein Versagen, das sich nicht zuletzt aus dem Absolutheitsanspruch ergibt, mit dem das Werk begonnen wird. In diesem Sinne ist Bernhards Welt ein Gegenentwurf zu jener, in der Erfolg gefeiert und das Scheitern verschwiegen wird. Diese Helden oder besser Antihelden haben sich fest in den Positionen der Negativität eingenistet; sie sind gefeit vor einer Rhetorik, die den Schein einer trügerischen Hoffnung zu wecken versucht. Die Natur, die Familie, der Staat, ja auch die Philosophie und zuletzt auch die Kunst, aus denen man sonst verbindlich positive Prinzipien ableiten zu können meinte, werden zum Gegenstand unerbittlicher Kritik. Die Natur ist in *Frost* und *Verstörung* der unbarmherzige Antagonist des Menschen, in *Alte Meister* erscheint die Kunst als „das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig“.<sup>2</sup>

Diese irritierenden Variationen der Negativität empörten den einen Teil der Leserschaft, der andere wiederum wußte den blasphemischen Reiz dieser virtuos formulierten Provokationen voll auszukosten. Daß alles nicht so schlimm sei, wie Bernhard es in seinen Büchern haben wolle, wurde auf der einen Seite zum Leitmotiv der Bernhard-Kritik, während auf der anderen Seite dem entgegengehalten wurde, daß Bernhard mit seiner Übertreibungskunst etwas sichtbar mache, was durch die Konvention verdeckt würde. Mit bewundernswerter Treffsicherheit richtete sich Bernhard gegen jedes Konsensmaximum, gegen die Einverständnisse, die meist ungeprüft von der einen Generation auf die andere übergehen. Davon ist die schöne Natur betroffen, im besonderen die schöne Natur der Alpen, davon ist die Republik Österreich betroffen, die sich als Land der Unschuld nach der Katastrophe des Krieges herausgeputzt hatte, das trifft Persönlichkeiten wie Albert Schweitzer und Mutter Teresa, das trifft Albrecht Dürer und Wolfgang Amadeus Mozart. In *Alte Meister* attackierte Bernhard die opportunistische Einstellung der Österreicher, in *Auslöschung* ging es um den Fortbestand nationalsozialistischer Gesinnung – Themen, die zur Zeit der Veröffentlichung bzw. der Entstehung der Romane (*Auslöschung* entstand schon Anfang der 1980er-Jahre) kaum an der Tagesordnung waren und sich erst im Gefolge der Waldheim-Affäre (1986) als triftig erwiesen. Bernhard wurde so – mochte es in den Texten auch nicht eindeutig explizit werden – zu einem politischen Autor, dessen Botschaft eben nicht nur österreichische Verhältnisse betraf.

2 Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 8. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 50.



## 2.

Die monologische Struktur der meisten Texte Bernhards wirft die Frage auf, ob es sich hier um Romane handle, ja ob überhaupt von Erzählen noch die Rede sein könne. Bernhard selbst hat sich in dem Interview *Drei Tage* als „Geschichtenzerstörer“ bezeichnet: „In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.“<sup>3</sup> Es ist in der Tat ein Vergnügen, Bernhard beim Abschießen der eigenen Geschichten zu beobachten. Zwar gibt es in diesen Romanen genug Handfestes, doch wird aus alledem nie eine Story, die auf ein markantes Ende hin konstruiert wäre. Am besten kann dies an *Verstörung* sichtbar gemacht werden, wo auf die Erzählung des Landarztes der Monolog des Fürsten folgt, der fast zwei Drittel des ganzen Buches ausmacht und in dem zwar narrative Sequenzen eingebaut sind, die aber zueinander in keinem inhaltlichen Abhängigkeitsverhältnis stehen.

Wohl dem, der sagen kann, ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem‘. Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen.<sup>4</sup>

So problematisierte bereits der von Bernhard geschätzte Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* das Erzählen. Gerade dieses „als“, „ehe“ und „nachdem“ verweigert uns Thomas Bernhard; der Faden der Erzählung ist zerrissen oder zu einem unentwirrbaren Knäuel geworden. Auch dies verstörte die Kritik, doch gerade durch den Verzicht auf die gebräuchlichen narrativen Muster zugunsten der Beschwörung meist beklemmender Dauerzustände wird jene Scheinwelt weitgehend abgebaut, in die man sich in jedem Erzähltext begeben muß. In späteren Texten brilliert Bernhard – so etwa in *Beton* – gerade durch einzelne Episoden, in denen eine Lebensgeschichte in raffinierter Abbrüchigkeit erzählt wird, doch für die Konzeption der ganzen Texte wird auf jede erzählerische Abrundung verzichtet.

Das sorgte nicht selten für eine Enttäuschung unter den Lesern, die eine handfeste und eindeutige Erklärung der Verstörungszustände oder Verbrechen gewünscht hatten, etwa in psychologischer oder soziologischer Hinsicht. Doch weigert sich Bernhard, die Komplexität der so bedrückenden Umstände durch eine billige Auflösung zu reduzieren. „Das Unerforschliche zu erforschen. Es bis zu einem gewissen erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken. Wie man eine Verschwörung aufdeckt.“<sup>5</sup> – Das ist das

3 Bernhard, Thomas: *Drei Tage*. In: Ders.: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971, S. 152.

4 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 650.

5 Bernhard, Thomas: *Frost*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 1. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 7.



Programm, das sich der Famulant in *Frost* für seine Tätigkeit bei der Beobachtung des Malers Strauch vorgenommen hat. In diesem Sinne sind alle Texte Bernhards mit der Signatur „das Unerforschliche zu erforschen“ versehen; mag es immer wieder auch gelingen, einen „erstaunlichen Grad von Möglichkeiten“ zu erreichen – die Verantwortlichen für die aufzudeckende „Verschwörung“ jedoch werden nie namhaft gemacht. Es scheint, als würde sich Bernhard damit ganz gegen die Praxis der Kriminalerzählung stellen, die es dem kundigen Analytiker in der Gestalt des Detektivs überläßt, das Verbrechen in seiner Kausalität eindeutig vor dem Leser aufzurollen. Dieses „Unerforschliche“ wiederum und die Art, wie die „Aufdeckung“ im Roman vorgenommen wird, eröffnet den um die Interpretation Bemühten ein weites Aktionsfeld, auf dem sich nun weltweit die Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler mit unermüdlicher Energie tummeln.

Der „Geschichtenzerstörer“ hat auch mit der Romanform nichts im Sinne. Bernhard hat sich mehrfach geweigert, seine Prosa durch bestimmte Gattungsbezeichnungen exakt zu definieren. Zwar sind *Das Kalkwerk*, *Korrektur* und *Der Untergeher* in der Erstausgabe als Romane deklariert worden; bei *Frost*, *Verstörung* und *Beton* fehlte die Gattungsbezeichnung überhaupt. Bei *Holzfällen* wurde diese durch *Eine Erregung* und bei *Auslöschung* durch *Ein Zerfall* ersetzt. Diese Art von Untertiteln, die Bernhard des öfteren wählte, wurde mittlerweile bei anderen Autoren zu einer Gepflogenheit, die meist auch als eine Reverenz an Thomas Bernhard zu werten ist. Irritierend ist die Gattungsbezeichnung *Komödie* für *Alte Meister*, da es sich ja offenkundig um keinen dramatischen Text handelt. Das mag auf eine interessante innerhalb der einzelnen literarischen Genres für Bernhard wirksame Osmose hinweisen, doch ist – und darauf wird noch einzugehen sein – dieser Untertitel auch als Lektüreeanleitung aufzufassen. Im allgemeinen wurden die neun längeren Prosaarbeiten Bernhards ohne größere Debatte als Romane rezipiert, und aus arbeitshypothetischen Gründen ist es auch sicher erlaubt, an dieser Bezeichnung festzuhalten.

Die Romane unterscheiden sich wesentlich von der erzählenden Prosa mittlerer Länge wie *Amras*, *Ungenschach*, *Watten*, *Gehen*, *Ja* und *Billigesser*, und dies nicht nur dem Umfang nach. In den sogenannten Romanen werden die einzelnen Themen viel umfassender entwickelt und breiter entfaltet. Auch wenn es nicht den Anschein hat, so ist die Wahl des jeweiligen Prosatyps bei Bernhard nicht nur ein Akt der Willkür, sondern eine kategoriale Vorentscheidung, deren Relevanz noch einer genaueren Beschreibung bedürfte. Wie sehr die einzelnen Genres bei Bernhard auch bewußt eingesetzt werden, zeigt sich nicht nur an den kürzeren Erzählungen wie etwa *Die Mütze*, die ihrem Umfang nach einer short story entsprechen, sondern vor allem an den parabelhaften Texten in den *Ereignissen* und dem *Stimmenimitator*, der an Anekdoten im Stil Kleists oder an die Kalendergeschichten eines Johann Peter Hebel erinnern.



Die Bernhard-Lektüre ist auch allenthalben eine Einübung in die feinen Unterschiede, die in der Literatur auch die wichtigen Unterschiede sind. Für die einzelnen Textsorten hat der Autor eine je eigene Strategie entwickelt, in der Prosa wie auch im Drama. Daß jemand, der einen Text Bernhards gelesen hat, sie alle gelesen hat, ist ein Vorurteil, das sich beharrlich hält. Bernhard selbst hat in einem Kommentar in dem Interview *Drei Tage* durch einen anschaulichen Vergleich eben einem solchen Vorurteil vorzubeugen gesucht. Bernhard spricht von einer weißen Wand, die allerdings nicht eintönig sei. Da gäbe es Risse, Unebenheiten, Ungeziefer. Nichts sei aufregender als eben eine solche weiße Wand: „Tatsächlich gleichen einander Buchseite und weiße Wand vollkommen.“<sup>6</sup> Bernhards Bücher sind eine solche weiße Wand und verdienen eine genaue Betrachtung; hier wird, um im Bilde zu bleiben, kein Gesellschaftsgemälde entworfen, kein an Ornamenten reiches Gobelin gewirkt; es geht darum, das dem Scheine nach Einheitliche in seiner Differenziertheit zu erkennen. So wie man den Gesichtssinn beim Anblick einer weißen Wand schärfen kann, so den Lesesinn durch die Lektüre der Texte Bernhards.

### 3.

Es lohnt sich, bei der Diskussion der Romane Bernhards der Werkchronologie behutsam zu folgen, weil so die Unterschiede und die Zusammenhänge am deutlichsten Kontur gewinnen. *Frost* war ein Debüt, dem sich in der Literatur nach 1945 im deutschen Sprachraum nur wenige an die Seite stellen lassen. Zugleich ist dieser Roman eine vorzügliche Vorbereitung auf das gesamte erzählerische Werk Bernhards. Der namenlose Medizinstudent soll im Auftrag seines Chefs, des Chirurgen Strauch, dessen Bruder, den er schon zwanzig Jahre nicht gesehen hat, im Rahmen einer Famulatur beobachten. Dieser Bruder ist Kunstmaler, nach den Worten des Chirurgen ein „Gedankenmensch“, der aber „heillos verwirrt“ sei.<sup>7</sup> Ein wissenschaftlicher Auftrag wäre es, den Ursachen dieser Verwirrung nachzuspüren, doch davon ist nicht die Rede. Um keinen Verdacht zu erwecken, soll sich der Student als Jurist ausgeben. Es kommen fachwissenschaftliche Termini auch kaum zur Anwendung. Die meisten Wissenschaftler betreiben bei Bernhard ihre Disziplin jenseits der akademisch gepflegten Praktiken. Der Auftrag des Arztes ist zudem eine „Privatinitiative“. Der Famulant hält fest: „Es ist das erste Mal, daß ich Beobachten als eine Arbeit anschau.“<sup>8</sup> Mit dem „Beobachten“ ist vor allem für die Erzählprosa Bernhards ein Leitmotiv vorgegeben. Die Leistung der Protagonisten

6 Bernhard, Thomas: *Drei Tage*, S. 153.

7 Bernhard: *Frost* (Anm. 5), S. 12.

8 Ebd., S. 13.



besteht meistens in der Beobachtung, und ihr gibt sich der junge Berichterstatter ganz hin. Er beschreibt, und seine Leistung ist eine deskriptive und keine analytische. Der Maler Strauch rede „hemmungslos seine Krankengeschichte aus sich heraus“, berichtet er gegen Ende in einem Brief an den Chirurgen und hält zugleich fest, daß er seine „wissenschaftliche – nicht medizinisch-wissenschaftliche! – Erforschungsmethode gefunden“ habe.<sup>9</sup> Mitunter verzweifelt er auch, denn er kommt mit den Reden des Malers nicht zurende: „Was ist das für eine Sprache, die Sprache Strauchs? Was fange ich mit den Gedankenketten an?“ Das Ganze sei eine „alles erschreckende Worttransfusion in die Welt“.<sup>10</sup> Gewiß lassen sich einige Symptome der Verwirrtheit des Malers auch mit psychiatrischen Fachausdrücken bedenken, doch würde dies nicht weiter führen, eher davon ablenken, daß der Maler mit seinen Diagnosen über den Zustand der Natur und der Politik erstaunlich kritisch und hellsehtig ist. In jedem Falle haben seine Rundumschläge nichts an Gültigkeit verloren, ganz im Gegenteil; was er über die Verunstaltung der Natur durch die Kraftwerke zu sagen hat<sup>11</sup> oder über Österreich sarkastisch anmerkt, kommt mehr als vierzig Jahre später erst so richtig zur Geltung: „Unser Staat [...] ist ein Hotel der Zweideutigkeit, das Bordell Europas, mit einem ausgezeichneten überseeischen Ruf.“<sup>12</sup>

Mehr noch als diese Attacken befremdete die Art, in der mit der österreichischen Provinz verfahren wurde. Allenthalben Finsternis. Es ist, als hätte sich die Natur gegen diesen kleinen Ort Weng verschworen: „Der Abend kommt hier ganz plötzlich, wie auf einen Donnerschlag. Wie wenn auf ein Kommando ein riesiger eiserner Vorhang heruntergelassen würde, die Hälfte von der Welt abtrennend von der anderen, durch und durch.“<sup>13</sup> Quälend paradox die Lage des Ortes: „Weng liegt hoch oben, aber immer noch wie tief unten in einer Schlucht.“<sup>14</sup> Weng ist ein locus terribilis, und ihm verwandt sind Schauplätze, die Bernhard vor allem in den nächsten vier Romanen wählte. Es handelt sich um die konsequente Umkehrung des idyllischen locus amoenus, und nicht ganz zu Unrecht wurden die frühen Texte Bernhards als Anti-Idyllen bezeichnet. Doch greift diese Kennzeichnung, die Bernhard zum wichtigsten Repräsentanten der Anti-Heimatliteratur oder des problematisierten Heimatromans macht, zu kurz, da damit keineswegs die Intensität der Reden des Malers mit ihren bizarren Spekulationen erfaßt wird.

Der Roman hat ein offenes Ende. Über siebenundzwanzig Tage hat der Famulant aus Weng dem Chirurgen berichtet; dann kehrt er in das Spital nach Schwarzach zurück und erfährt aus der Zeitung, daß der Maler abgängig sei und man die Suche nach ihm

9 Ebd., S. 315.

10 Ebd., S. 145.

11 Ebd., S. 97ff.

12 Ebd., S. 283.

13 Ebd., S. 15.

14 Ebd., S. 11.



wegen der herrschenden Schneefälle eingestellt habe. Der Text ist reich an Episoden; aus dem Schicksal vieler Figuren wird mancherlei berichtet, doch durch den Faden der Erzählung läßt sich das alles nicht verknüpfen. Der Versuch einer Inhaltsangabe ist zum Scheitern verurteilt, dies aber nicht deswegen, weil es keine Inhalte, sondern weil es deren zu viele gibt.

„Mit beklemmender Realistik“ würde Bernhard „die Landschaft der oberen Salzach, den Pongau“ treffen, meinte Carl Zuckmayer in seiner Besprechung.<sup>15</sup> Dieser Tenor bestimmt auch die frühen Rezensionen des ersten Romans, ein fruchtbares Mißverständnis, das die Aufnahme insofern beförderte, weil man in *Frost* zunächst eine realistische Schilderung des Lebens in der österreichischen Provinz vermutete, in der Folge aber dann deutlicher die Unterschiede zu der realistischen Anti-Heimatliteratur eines Franz Innerhofer oder Peter Turrini hervortraten und Bernhards Besonderheit besser erkennbar wurde.

Nicht „intellektuelle Verdünnung, sondern pulsierendes Leben, ein Stück zuckender Wirklichkeit“ biete der Roman in der Meinung Otto F. Beers.<sup>16</sup> Meist wird die Gestaltungskraft nachdrücklich gewürdigt, die psychologische Motivation wird als sekundär, ja sogar für eine „falsche Rationalisierung“ angesehen, die der Abgründigkeit des Romans nicht gerecht werde.<sup>17</sup>

Daß diese Prosa nicht an den Verfahren gemessen werden dürfe, die bei realistischen Erzählungen zum Tragen kommen, ist eine Einsicht, die sich nur allmählich in der Literaturkritik und Literaturwissenschaft durchsetzte. Bernhard selbst hatte immer wieder darauf insistiert, daß in seinen Texten „alles künstlich“ sei, wenngleich die Örtlichkeiten meistens konkrete Namen haben.<sup>18</sup> Doch beziehen die Texte ihre Energien nie aus der exakten und umständlichen Beschreibung konkreter topographischer Gegebenheiten; diese erweisen sich – wie übrigens auch die Figuren – immer wieder als austauschbar.

Aufschlußreich dafür ist auch ein Blick in die Entstehungsgeschichte von *Frost*.<sup>19</sup> In den ersten enthaltenen Entwürfen gibt es das Paar Strauch und Medizinstudent noch nicht, sondern den Eisenbahnbediensteten Leichtlebig und einen namenlosen Doktor der Rechte, der aus Wien stammt; die Handlung spielt nicht im Salzburgischen, sondern in Oberösterreich. Offenkundig hat Bernhard mit dem Abschluss des Unternehmens große

15 Zuckmayer, Carl: Ein Sinnbild der großen Kälte. In: Die Zeit, 17.6.1963.

16 Beer, Otto F.: Endspiel im Salzburgischen. In: Süddeutsche Zeitung, 17./18.8.1963.

17 Jenny, Urs: Die Krankheit zum Tode. In: Weltwoche, 20.9.1963.

18 Bernhard, Thomas: Drei Tage, S. 150.

19 Ausführliche Darstellungen der Entstehungsgeschichte, der Überlieferungslage und der Rezeptionsgeschichte sowohl von *Frost* als auch der anderen Romane finden sich in den Kommentaren zu den jeweiligen Bänden der Werkausgabe; vgl. Thomas Bernhard: *Frost*. In: Ders.: Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Band 1. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003ff.



Schwierigkeiten. Von 1962 an schreibt er an dem Werk, doch ist im Herbst noch kein Abschluß in Sicht; der Verlag drängt. In einer intensiven Arbeitsphase im Dezember des Jahres stellt Bernhard in Frankfurt, unterstützt von der Lektorin Anneliese Botond, das Buch fertig. Aufgenommen werden da noch einige Episoden, die für sich selbst bestehen können und ursprünglich offenkundig nicht für dieses Buch vorgesehen waren, die aber nun mit einigen kleinen Retouchen in den Zusammenhang eingepaßt werden, so etwa die Abschnitte mit den Titeln *Im Armenhaus*, *Das Hundegekläff*, *Hin und Her*, *Das Viehdiebsgesindel* und *In der Felsschlucht*. Ein solcher Vorgang, der letztlich auch der Erweiterung des Umfangs diene, wird sich bei der Finalisierung von *Verstörung* wiederholen.

#### 4.

Das Publikum ergötzte sich weiter an diesem „flüchtig Skandalösen“; das gilt auch für die beiden folgenden Romane *Alte Meister* und *Auslöschung*. Doch zielten Bernhards Invektiven nicht mehr auf eine konkrete Persönlichkeit, sondern richteten sich gegen die ganze Skala der positiven Urteile und Vorurteile, mit denen sich die Alpenrepublik nach 1945 vor der Welt ins rechte Bild zu setzen versuchte. Das ist der gemeinsame Nenner, auf den sich diese Romane bringen lassen. Nicht unwichtig ist die Tatsache, daß die Entstehungschronologie nicht der Werkchronologie entspricht. *Auslöschung* wurde bereits Anfang der 1980er-Jahre geschrieben, aber vom Autor zurückgehalten und erst 1986 veröffentlicht. *Alte Meister* wurde unmittelbar nach *Holzfällen* in Angriff genommen und erschien bereits im Herbst 1985. Das ist für die Differenzierung der beiden Bücher in bezug auf ihre ästhetische Konzeption nicht unwesentlich, doch hat *Auslöschung* mit seinem Titel als der letzte Roman – vor allem für das Lesepublikum – den Charakter eines Vermächtnisses angenommen. In diesem Sinne seien die Bücher hier in der Folge ihres Erscheinens besprochen, zumal auch Bernhard mit der Umkehrung der Entstehungschronologie eine nicht näher faßbare Absicht verfolgt haben dürfte.

Die Zentralfigur in *Alte Meister* ist der zweiundachtzigjährige Musikkritiker Reger, der für die Londoner *Times* kleine, aber kostbare Artikel schreibt. Den Monolog, der den Löwenanteil des Buches ausmacht, bekommen wir als Niederschrift eines gewissen Atzbacher vermittelt. Eine unbekannte Instanz teilt uns immer wieder mit, daß das, was wir als Worte Regers lesen, Atzbacher geschrieben habe. Die Rahmung durch die Formel „schreibt Atzbacher“ erinnert an die Klammer, die Bernhard in *Beton* angewendet hat.

Das Zentrum der Scheltrede Regers ist Österreich, seine Kunst, seine Politik, der Katholizismus. Jeden zweiten Tag geht Reger in das Museum, und er tut dies in einer



ganz bestimmten Absicht: Er will darin den tödlichen Fehler suchen und auch finden. Das ist das Verfahren, das er eigens für seine Kunstbetrachtung entwickelt hat: Es geht darum, ein Kunstwerk durch Anschauung zu liquidieren. Also Destruktion des Kunstwerks durch die Anschauung, nicht Rekonstruktion; das ist so ziemlich genau das Gegenteil der landläufigen hermeneutischen Praxis, in der ja die Analyse vor allem dazu dient, die Qualität eines Kunstwerks zu erfassen. Sein Verfahren führe, so Reger, in jedem Fall zum Erfolg. Er ist gerade dabei, in Tintoretts Gemälde *Der weißbärtige Mann* nach eben diesem tödlichen Fehler zu suchen. Diesen hat er bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefunden.

Bernhard hat in einem Buch über das Kunsthistorische Museum von Friederike Klauner nur bei der Besprechung dieses Gemäldes am Rand Notizen gemacht: Folgende Worte hebt er eigens hervor:

Tintoretts Bildnisse kennzeichnen den Ausbruch aus der Ausgewogenheit des Menschenbildes der Renaissance und den Beginn einer neuen Betrachtungsweise, die das schöne Bild auflösen will und erschreckende Finsternis einbrechen läßt, die nur wie in einem Gewitter durch Blitze erhellt wird und nicht so sehr das ästhetische Bewusstsein befriedigt als Gefühlsbewegungen auslöst.<sup>20</sup>

Daß Bernhard der Hinweis auf die Auflösung des „schönen Bildes“ besonders getroffen haben dürfte, ist höchst wahrscheinlich.

In *Der Untergeher* und in vielen anderen Texten Bernhards werden die Protagonisten zu Opfern der Kunst und Kunstausübung. Reger mobilisiert seine kritische Verve nun gegen die Kunst und deren vernichtende Autorität, wie sie Glenn Gould über Wertheimer und sich selbst ausübte. Es darf nichts Vollkommenes geben; alles muß zur Karikatur entstellt werden. Bruckner und Mozart, Mahler und Bach, Klimt und Otto Wagner, Stifter und Heidegger und viele andere werden in diesem Rundumschlag lächerlich gemacht. Damit soll vor allem die österreichische Literatur, Musik und Malerei getroffen werden. Dem steht eine erkennbare Vorliebe für die französische Literatur gegenüber, für Pascal und Montaigne, für Voltaire und Diderot. Die Bestände des Kunsthistorischen Museums seien in ihrer Armseligkeit Ergebnis des stumpfsinnig-katholischen Kunstverständnisses der Habsburger. Opportunisten und Duckmäuser seien die Österreicher allesamt.

Reger erwähnt einmal, daß er und seine Frau, ohne einander zu kennen, den Zweiten Weltkrieg in London überlebt hätten, es sich also bei beiden um Exilanten handelt, ein nicht unwichtiges Motiv, das jedoch nicht weiter ausgebaut wird. Reger attackiert die Kunst, weil sie lügt. Doch er kann ihrer nicht entraten und weiß, daß die Kunst der Alten Meister zum Überleben hilft, auch wenn sie ein sehr „dürftiger Überlebensversuch“ ist.<sup>21</sup> Reger klagt über den Tod seiner Frau; er hat sie vor dem Tintoretto-Bild kennen

20 Klauner, Friederike: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Salzburg / Wien: Residenz 1978, S. 193.

21 Bernhard: Frost (Anm. 5), S. 12



gelernt. Auf die Frage, ob ihr das Bild gefalle, hat sie nach einigem Zögern mit einem klaren Nein geantwortet, worauf Reger sich entschloß, sie zu heiraten. Die Negation verband die beiden, und auch wenn es ständig Streit in Geschmacksfragen gibt, so sind sie doch aufeinander angewiesen. Angesichts der Erfahrung des Todes wird die Kunst bedeutungslos und lächerlich. Reger hat, so sagt er selbst, die Tränen nicht zurückhalten können. Mit dem Schmerz Regers wird bei Bernhard ein neuer Ton vernehmbar, der sicher mit dem Tod von Bernhards Lebensmenschen Hedwig Stavianicek im Jahre 1984 zusammenhängt. Erst gegen Ende des Buches kommt dieses höchst subjektive Moment zu tragen und relativiert damit auch die polemischen Aussagen dieser Tirade, die zuletzt ein einziger Abgesang an die Kunst ist. Doch ist die Kunst immer noch der Strohalm, an den sich Reger klammern möchte. Nur so ist zu erklären, daß er Atzbacher zu einer Aufführung des *Zerbrochenen Krugs* ins Burgtheater einlädt, das er verachtet und seit Jahren gemieden hat. Doch das Burgtheater wird dem Ruf gerecht, den es bei Reger hat. „Die Vorstellung war entsetzlich“, lautet der letzte Satz, der mittlerweile zu einem geflügelten Wort geworden ist.<sup>22</sup> Der Institution, die als die höchste Instanz die österreichische Bühnentradiation zu verwalten meint, ist es gelungen, Kleists Stück zu vernichten.

Daß es Bernhard mit der Komik ernst war, wird durch den Untertitel *Komödie* bestätigt. Durch Komik mit der Kunst ernstzumachen, ist ein raffinierter Ansatz, mit dem Reger und mit ihm Bernhard ihrer Tätigkeit die Grundlage zu entziehen drohen. Zieht man die Konsequenzen aus dieser Fundamentalkritik im letzten vollendeten Roman Bernhards, so ist der Eindruck unvermeidlich, daß hier eine Grenze erreicht wurde, jenseits derer die Existenz der Kunst und Künstler nicht nur in Gefahr, sondern unmöglich ist.

## 5.

*Auslöschung* ist der letzte veröffentlichte und umfänglichste Roman Bernhards. Auch dieser Roman wird durch die Mitteilung, wer ihn geschrieben hat, im ersten und im letzten Satz gerahmt. „Murau, Franz-Josef“, heißt der Protagonist, und am Ende erfahren wir auch, daß er 1934 in Wolfsegg geboren und 1983 in Rom gestorben ist.<sup>23</sup> Zur Zeit der Romanhandlung ist er sechsundvierzig Jahre alt und, wie aus mehreren Andeutungen hervorgeht, bereits schwer krank. Er unterrichtet in Rom Gambetti, der von der deutschen Literatur begeistert ist. Durch ein Telegramm seiner Schwestern Caecilia und Amalia erfährt er, daß seine Eltern und sein Bruder Johannes tödlich verunglückt sind.

22 Ebd., S. 193.

23 Bernhard, Thomas: *Auslöschung*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 9. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 7 bzw. 508.



Murau wird dadurch zum Erben des großen Landgutes Wolfsegg in Oberösterreich. Der Roman schließt damit, daß er dieses Landgut der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien „als ein völlig bedingungsloses Geschenk“ anbietet und dieses vom Oberrabbiner Eisenberg in deren Namen angenommen wird.<sup>24</sup> Rom und Wolfsegg sind die Pole, zwischen denen sich das Spannungsfeld des Romans aufbaut. Wolfsegg war der Wohnsitz der Familie Muraus, die so ziemlich alle Wandlungen Österreichs im 20. Jahrhundert zustimmend begleitet hat: Nationalsozialismus, Katholizismus und Pseudosozialismus hätten Österreich vernichtet. Die Absenkung bedeutet nicht nur Verzicht auf dieses unerträgliche Erbe, sondern auch den Versuch, diese österreichische Geschichte, repräsentiert durch das Schloß, auszulöschen. „Mein Bericht“, schreibt Murau, „löscht Wolfsegg ganz einfach aus.“<sup>25</sup> In zahlreichen Rückblenden wird die Geschichte der Familie zumindest teilweise rekonstruiert. Zugleich geht es um den Aufenthalt Muraus im elterlichen Schloß anläßlich des Begräbnisses.

Eine Szene ist für das Verhalten Muraus kennzeichnend: Er steht nackt auf dem Gang des Schlosses, seine Schwester Amalia sieht ihn, er streckt die Zunge heraus – ein Vergnügen, das er sich ihr gegenüber schon mehr als dreißig Jahre nicht erlaubt hat. Das Ergebnis dieser Vorstellung ist so erfolgreich, daß er es gleich für sich selber nochmals – nun vor dem Spiegel – probiert:

Ich pinselte mein Gesicht ein und sah mich im Spiegel als Spaßmacher, der sich gleich selbst die Zunge herausstreckt und dem dieses Zungeherausstrecken solchen Spaß machte, daß er es gleich mehrere Male, sozusagen sich selbst zum Spaß, wiederholte. Es gibt nichts Angenehmeres, als sich nach einer solchen, wenn auch kurzen, so doch anstrengenden Reise, zu rasieren. So nackt vor dem Spiegel stehend, mit herausgestreckter Zunge gegen mich, hatte ich nicht das Gefühl, ein Mensch zu sein mit einer geringeren Lebenserwartung, wie ich bis jetzt geglaubt hatte.<sup>26</sup>

Der Spaßmacher tröstet sich über den betrüblichen Gesundheitszustand hinweg; und gleich darauf wird mit den Theatermetaphern fortgesetzt. Der Tod der Eltern und des Bruders war die Tragödie, aber diese Tragödie ist noch nicht zu Ende: „Der Vorhang ist zugegangen, dachte ich. Noch nicht ganz, dachte ich, sozusagen das Satyrspiel hat begonnen. Das Schwierigste des ganzen.“<sup>27</sup> Das Schwierigste ist die Komödie. Murau bekennt sich zur „Übertreibungskunst“, sie allein mache anschaulich.<sup>28</sup> Sie ist die „Existenzüberbrückung“, selbst auf die Gefahr hin, daß wir uns zu „Altersnarren“ erklären lassen müssten: „Wenn wir die Möglichkeit dazu haben, sollten wir uns spätestens mit vierzig zum Altersnarren ausrufen und versuchen, unser Narrentum auf die Spitze zu treiben.“<sup>29</sup>

24 Ebd., S. 508.

25 Ebd., S. 156.

26 Ebd., S. 337f.

27 Ebd., S. 338.

28 Ebd., S. 477ff.

29 Ebd., S. 102.



Vor dem Spiegel treibt Murau sein gefährliches Wiederholungsspiel; schonungslos zeigt er sich, nackt, fasziniert von der Entstellung, der Selbstentstellung. Sein Gesicht gerät zur Fratze. Der Spiegel ist des Misanthropen gefährlichstes Gerät: Raimunds Rappelkopf zertrümmert ihn; Bernhards Murau benötigt ihn, um sich zu unterhalten. Im Zustand clownerker Selbstentstellung wird der Menschenfeind sich selber kenntlich und zugleich zum Narziß. Die lustige Figur weiß, daß die Prognose für ihre Lebensdauer höchst ungünstig ist. Die Fundamentalverurteilung kehrt sich gegen den Helden selbst. Das schonungslose Lächerlichmachen der eigenen Person, die Selbstentstellung vermag indes der sarkastischen Entstellung der anderen die Glaubwürdigkeit zurückzugeben, die sie im Röhnen der Bernhardschen Superlative verloren zu haben scheint.

*Auslöschung* ist ein gewaltiges Schauspiel, der Tod der Eltern und ihr Begräbnis eine Tragödie, auf die mit dem Satyrspiel die Komödie zu folgen hätte. Daraus ergibt sich auch für die Gattungsbezeichnung „Komödie“ für *Alte Meister* eine Erklärung. „Wem es gelingt, auf dem Totenbett eine Komödie oder ein reines Lustspiel zu schreiben, dem ist alles gelungen“, heißt es in der Erzählung *Ungenach*.<sup>30</sup> So ist die „Komödie“ *Alte Meister* das Satyrspiel zur Tragödie *Auslöschung*, und es ist nur folgerichtig, daß dann das Theaterstück *Elisabeth II.* (1987) jenseits der Alternative Tragödie – Komödie unter der Gattungsbezeichnung *Keine Komödie* figuriert. Bernhard hat dieses Stück dem Zugriff jener entwunden, die es mit ihren Begriffen festzulegen suchten, und das Tor zu einer Poetik jenseits der schulmeisterlichen Zuordnungen geöffnet.

Das Verhältnis zur Kunst im allgemeinen und zur Literatur im besonderen ist in *Auslöschung* auch noch deutlich positiver als in *Alte Meister*, ja der Eindruck, daß es sich bei Franz-Josef Murau um einen, wenngleich nur um einen einzigen Schüler bemühten, Literaturpädagogen handelt, ist so abwegig nicht. Gambetti hat von seinem Lehrer auch eine Leseliste erhalten, die Jean Pauls *Siebenkäs*, Kafkas *Der Prozeß*, Thomas Bernhards *Amras*, Musils *Die Portugiesin* und Brochs *Esch oder Die Anarchie* umfaßt, ein exquisites Programm, für das man eine Erklärung in thematischer oder stilistischer Hinsicht so schnell nicht finden dürfte.

Aufschlußreich, allerdings nach den Invektiven in *Alte Meister* verständlich, ist der Umstand, daß Bernhard – wie im Typoskript eindeutig zu erkennen ist – an die Stelle von Stifters *Witiko* einen Text von ihm selber gesetzt hat, nämlich *Amras*, und damit das Werk, das ihm das liebste war. Durch den in seiner Weise gewiß eigentümlichen Fall einer Selbstkanonisierung hat Bernhard auch wieder den Blick auf dieses Frühwerk gelenkt, das durch seine erstaunliche Konzeption eine Fülle von Rätseln aufgibt. Lesen und bewerten von Literatur ist als Thema dem ganzen Roman immanent. So wird

30 Bernhard, Thomas: *Ungenach*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 12: *Erzählungen II*. Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 36.



am Ende mit Goethe ins Gericht gegangen: „Goethe ist der Totengräber des deutschen Geistes, habe ich zu Gambetti gesagt“.<sup>31</sup> Kafka wird gepriesen, über Musil und über die meisten Autoren gestellt, zusammen mit den großen Russen und Franzosen. Diese Ehre wird nur einer zeitgenössischen Autorin zuteil, der Dichterin Maria, womit Ingeborg Bachmann eine Reverenz erwiesen wird, deren Biographie und Werk in dieser Kunstfigur so erkennbar wird wie in der Kunstfigur Roithamers Ludwig Wittgenstein.

*Auslöschung* wurde von der Kritik meist mit großer Zustimmung aufgenommen; es sei das erste „dezidiert politische Buch“ des Autors.<sup>32</sup> Was Bernhard über den Umgang mit Geschichte sagt, gilt für Österreich, vor allem wurde das zu einer Zeit gesagt, als sich Österreich noch nach den Worten Pauls VI. als „Insel der Seligen“ gefiel. Doch das, was für Österreich gilt, erwies sich – vor allem nach 1989 – auch auf viele andere Länder als anwendbar. Murau versteht sich als „Übertreibungskünstler“, und damit schien Bernhard einen Schlüssel zum Verständnis nicht nur seiner polemischen, sondern seiner schriftstellerischen Praxis überhaupt geliefert zu haben. Entscheidend aber ist es, daß es sich dabei um eine Kunst, eben die *Übertreibungskunst*, handelt, und nicht bloß um ein rhetorisches Manöver oder eine aus verschiedenen Gründen wirksam sein wollende publizistische Anklage. Dieser Kunst der Übertreibung weist Bernhard eine besondere Rolle im österreichischen Kulturbetrieb – und nicht nur in diesem – zu. Murau führt diese Übertreibungskunst in *Auslöschung* geradezu an Schulbeispielen vor, etwa in der berühmt gewordenen grotesk-komischen Gegenüberstellung von Gärtnern und Jägern, worin das Vorurteil gegen letztere in einem Übermaß strapaziert wird. An dieser Konfrontation der guten Gärtner mit den bösen Jägern hatte Peter Handke Anstoß genommen und gemeint, daß hier ein manichäisches Prinzip die Kunst des objektiven Erzählens schwer verletze, und dadurch klar die Trennungslinie zwischen seiner Kunstauffassung bzw. seinem Weltverständnis und der Bernhardschen Praxis gezogen.<sup>33</sup>

Mit *Auslöschung* hatte Bernhard sich ein Monument errichtet, das in seinem eigenen Werk nichts Vergleichbares kennt. Massiver als in den früheren Büchern hat er in diesem die Kunst der Negation vorexerziert, auch wenn noch nicht so hart über die Kunst an sich geurteilt wird wie in *Alte Meister*. „An diesem toten Giganten kommt keiner vorbei“, hat Elfriede Jelinek nach dem Tod Bernhards formuliert, eine Einsicht, die sich bei jedem Wiederlesen dieser neun Romane einstellt.<sup>34</sup> Dem Eindruck des Mono-

31 Bernhard: *Auslöschung* (Anm. 23), S. 451.

32 Weinzierl, Ulrich: Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhard »Auslöschung«. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 192.

33 Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 29.

34 Jelinek, Elfriede: *Atemlos*. In: Dreissinger, Sepp (Hg.): *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder und Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1991, S. 311.



lithischen, den dieses Werk hinterläßt, muß jedoch Bernhards Kunst der Variation auf engstem Raume entgegengehalten werden. Die großen Themen Bernhards wie Tod und Krankheit, Macht und Ohnmacht, Geschichte und Natur erhalten ihr Gewicht erst durch die Kunst seiner Darstellung, durch die Fähigkeit, Probleme nicht still zu legen, sondern sie fortwährend durch ein mitunter irritierendes Manöver bewußt zu machen, die Fragen nach Authentizität und Fiktion, nach Wahrheit und Lüge, nach Komik und Tragik. Indem alles und zuletzt die Kunst einer radikalen Prüfung unterzogen wird, hat der Über-treibungskünstler auch sich selbst gefährdet, aber dies wohl aus dem sicheren Wissen, daß die Kunst nur dann überleben kann, wenn sie dauernd in Frage gestellt wird.